

INSTITUTO MUNICIPAL DE ENSINO SUPERIOR DE ASSIS – IMESA
FUNDAÇÃO EDUCACIONAL DO MUNICÍPIO DE ASSIS – FEMA
CAMPUS “JOSÉ SANTILLI SOBRINHO”
Coordenadoria de Publicidade e Propaganda

RAFAEL DE OLIVEIRA

**A PELEJA DA CULTURA POPULAR: UMA REFLEXÃO ACERCA DA
APROPRIAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL PELA INDÚSTRIA
CULTURAL**

Assis/2009.

**INSTITUTO MUNICIPAL DE ENSINO SUPERIOR DE ASSIS – IMESA
FUNDAÇÃO EDUCACIONAL DO MUNICÍPIO DE ASSIS – FEMA**

RAFAEL DE OLIVEIRA

**A PELEJA DA CULTURA POPULAR: UMA REFLEXÃO ACERCA DA
APROPRIAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL PELA INDÚSTRIA
CULTURAL**

Trabalho de Concluso de Curso apresentado ao Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis (IMESA) para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^a. Mestra e Doutoranda Eliane AP. Galvão R. Ferreira

FICHA CATALOGRÁFICA

OLIVEIRA, Rafael de

A peleja da Cultura Popular: Uma reflexão acerca da apropriação da Literatura de Cordel pela indústria cultural / Rafael de Oliveira. Fundação Educacional do Município de Assis – Fema : Assis, 2009

85 páginas

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) – Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda – Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis

1. Comunicação. 2. Adaptação. 3. Cultura popular. 4. Literatura. 5. Cinema

CDD: 659.1

Biblioteca da FEMA

COMISSÃO EXAMINADORA

Presidente e Orientação: Prof^a Mestra Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

2^a Examinadora: Prof^a Mestra Aparecida Macena

3^a Examinadora: Prof^a Doutora Alcioni Galdino Vieira

Assis, novembro de 2007

AGRADECIMENTOS

Acredito que, para alcançar nossos objetivos, sempre precisamos de pessoas especiais nas nossas vidas. São essas pessoas que te levantam quando você cai, que te motivam até você conseguir chegar lá.

Tenho pessoas especiais na minha vida, devo um carinho especial a cada uma delas, por sua dedicação a mim nos momentos em que eu mais precisei.

À minha companheira, amiga e namorada Elka, que sempre está ao meu lado dando total apoio nos meus dias. Por sua paciência, carinho e atenção meus dias ficam menos turbulentos. Mesmo distante (geograficamente) sempre tem uma palavra de conforto quando ligo desesperado ou triste.

Aos amigos cabeludos, Marcos e Renato, irmãos que a vida permitiu que eu escolhesse. Sempre estão presentes nos bons e nos maus momentos da minha vida. Amigos de verdade. As pessoas mais insanas que já conheci. Sempre dispostos a tomar uma cerveja e jogar vídeo-game, sempre quando tenho um problema, é para eles que eu recorro.

Às amigas Juliana e Pri Sales, meninas doces, inteligentes. Amigas de estudos nos nebulosos tempos de cursinho. Cada um tomou um rumo, mas sempre estamos interligados de alguma forma.

Aos meus grandes amigos que conheci e convivi nesses quatro anos de faculdade, em especial aos grandes amigos que terei Leandro e ao Ricardo Bagge, foram quatro anos de convivência que vou levar para sempre.

À professora Eliane Galvão, que acompanhou todo meu desenvolvimento intelectual, acreditou em mim em toda a trajetória da faculdade. Diria que é mais que minha professora, é uma amiga que terei sempre.

À professoras Aparecida e Alcioni que atenderam prontamente o meu convite para participar da banca examinadora.

À família Waideman, que sempre me acolheram com muito carinho e que tenho como família.

À família Khnayfes, pessoas maravilhas, paciente com nossos barulhos nos domingos à noite.

Enfim, gostaria de agradecer a todos que involuntariamente me ajudaram na conclusão desse trabalho.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho exclusivamente aos meus pais, em memória, Uraci de Oliveira e Maria Rosa de Oliveira, que sempre me incentivaram ao estudo e que gostariam de ver seu filho formado.

Minhas maiores saudades.

O Cordel Estradeiro

A bença Manoel Chudu
O meu cordel estradeiro
Vem lhe pedir permissão
Pra se tornar verdadeiro

Pra se tornar mensageiro
Da força do teu trovão
E as asas da tanajura
Fazer voar o sertão

Meu moxotó coroadado
De xiquexique facheiro
Onde a cascavel cochila
Na boca do cangaceiro

Eu também sou cangaceiro
E o meu cordel estradeiro
É cascavel poderosa
É chuva que cai maneira
Aguando a terra quente
Erguendo um véu de poeira
Deixando a tarde cheirosa

É planta que cobre o chão
Na primeira trovoadas
A noite que desce fria
Depois da tarde molhada

É seca desesperada
Rasgando o bucho do chão

É inverno e é verão

É canção de lavadeira
Peixeira de Lampião
As luzes do vaga-lume
Alpendre de casarão
A cuia do velho cego
Terreiro de amarração
O ramo da rezadeira
O banzo de fim de feira
Janela de caminhão

Vocês que estão no palácio
Venham ouvir meu pobre pinho
Não tem o cheiro do vinho

Das uvas frescas do Lácio
Mas tem a cor de Inácio
Da serra da Catingueira
Um cantador de primeira
Que nunca foi numa escola

Pois meu verso é feito a foice
Do cassaco cortar cana
Sendo de cima pra baixo
Tanto corta como espana
Sendo de baixo pra cima
Voa do cabo e se dana

Lirinha

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo I – O Cordel e a comunicação

1. Comunicação-----	16
1.1. Meios de Comunicação-----	17
1.2. Meios de Comunicação de Massa-----	18
2. História do Cordel-----	19
2.1. Literatura de Cordel em Portugal-----	20
2.2. Literatura de Cordel no Brasil-----	22
3. Cultura Popular-----	24
4. Cinema-----	24
4.1. Cinema no Brasil-----	26

Capítulo II - A obra literária *As pelejas de Ojuara*

1. <i>As Pelejas de Ojuara</i> , o Livro-----	29
1.1. Metaficção Historiográfica e a Obra-----	30
1.2. A Intertextualidade na obra literária-----	31
1.3. O narrador-----	32
1.4. A Aventura do herói-----	33
1.5. O Autor-----	34

1.6. O Tema-----	35
1.7. Narrativa-----	36
1.8. Tempo-----	36
1.9. Espaço-----	36
1.10. Discurso-----	36
1.11. Personagens-----	37
1.12. Elementos Estilísticos-----	37

Capítulo III – A obra cinematográfica *O Homem que Desafiou o Diabo*

1. Literatura, Cinema e Cordel, o Diálogo-----	39
1.1 Adaptação-----	40
1.2. Sinopse-----	42
1.3. Ficha Técnica-----	43
1.4. Elenco-----	43
1.5. Análise dos Fotogramas-----	44
1.5.1. A Partida-----	45
1.5.2. A Iniciação-----	57

1.5.3. O Retorno-----	68
1.6. Considerações Finais-----	78
Trabalho Prático-----	79
Conclusão-----	81
Bibliografia-----	83

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar e refletir sobre a cultura popular, a indústria cultural e a literatura de cordel. Como esses elementos estão presentes no

filme *O homem que desafiou o diabo* e na obra *A peleja de Ojuara*, escrito por Nei Leandro de Castro, que deu origem a este filme.

Objetivamos refletir sobre a literatura de cordel, seu emprego pela indústria cultural. Mais especificamente, pretende-se analisar a adaptação cinematográfica da obra *A peleja de Ojuara*, do escritor Nei Leandro de Castro.

Palavras-Chave: comunicação, adaptação, cultura popular, literatura, cinema.

ABSTRACT

This study aims to analyze and reflect on the popular culture, industry and cultural literature of cordel. How these elements are present in the film *O homem que*

desafio o diabo and *As pelejas de Ojuara* written by Nei Leandro de Castro, which led to this film.

Aim to reflect on the literature of cordel, his employment by the culture industry. More specifically, it aims to analyze the film adaptation of the work of *As pelejas de Ojuara* of writer Nei Leandro de Castro.

Keywords: communication, adaptation, popular culture, literature, movie.

Introdução

O presente trabalho de pesquisa têm por objetivo analisar a adaptação para o cinema da obra literária *As pelejas de Ojuara*, romance escrito por Nei Leandro de

Castro, verificando se a obra, uma vez transposta para o cinema, fez com que seu conteúdo resgatasse a literatura de cordel, através da cultura nordestina em âmbitos míticos, sociais, e artísticos, ou proporcionou a sua banalização. Desenvolvendo uma análise crítica dos objetos, realizou-se neste trabalho uma análise, buscando reconhecer se a obra literária, quando transposta para o cinema, teve sua descaracterização.

A apropriação, ou posse, pela indústria cultural faz com que essas produções sejam banalizadas de acordo com a pauta imposta por um determinado meio de comunicação. Hoje, vemos várias produções, contendo elementos da literatura de cordel, tanto audiovisuais, como fonográficas e cinematográficas, como os filmes *Lisbela e o Prisioneiro*, do diretor Guel Arraes (2003), *O Coronel e o Lobisomem*, do diretor Maurício Faria (2005). Alguns grupos musicais também fazem menção ao cordel, como é o caso do *Cordel do Fogo Encantado*, *O Teatro Mágico* e outros grupos que estão expostos na mídia.

Com a análise do filme de Moacyr Franco, *O homem que desafiou o diabo*, pretende-se discutir se a apropriação do cordel, realizada pela indústria cultural, causou ou não um desgaste da obra literária rica de elementos imaginários, tornando sua adaptação em uma sequência de simples clichês.

A apropriação da cultura popular e da literatura de cordel pela indústria cultural pode resultar em banalização da trama narrativa, conforme Edgar Morin. A indústria cultural banaliza uma obra narrativa, objetivando alcançar o grande público, definido como o homem médio, “resultante de cifras de venda, visão em si mesma homogeneizada.” (1977, p.36). Para atingir a esse homem médio, a indústria cultural utiliza-se da homogeneização que tornam acessíveis a ele os mais diferentes conteúdos.

Por outro lado, por meio do cinema, a literatura de cordel e a cultura popular, ricas culturalmente graças a seu imaginário, podem ser democratizadas às regiões mais distantes do país, por meio das inovações tecnológicas dos meios de comunicação, assumindo assim um caráter de resistência em relação ao seu desaparecimento.

Justifica-se, então, analisar a apropriação pela indústria cultural da literatura de cordel, em sua versão fílmica. Pretende-se refletir sobre a literatura de cordel em sua exposição em meios pouco comuns como o cinema. Pode-se pressupor que a indústria cultural tornou possível ver, em grandes salas de cinema ou no DVD de sua

casa, o que era manifestação cultural popular restrita a alguns folhetos pendurados em cordas em comércios e feiras.

Para a consecução dos objetivos, este trabalho divide-se em duas partes. A primeira é resultante de leituras teóricas e reflexivas das obras em questão. A segunda apresenta o desenvolvimento de um documentário abordando o assunto. Para tanto, foram entrevistados autores e leitores de cordel, e estudiosos sobre o assunto.

No primeiro capítulo aborda-se a comunicação e seus meios, a evolução dos meios de comunicação e da imprensa. Retoma-se neste capítulo o surgimento da literatura de cordel em Portugal, com Gil Vicente, e sua jornada até chegar ao Brasil, bem como ocorreram as transposições da cultura oral para o cordel como o conhecemos hoje. Por se tratar de análise de uma obra cinematográfica, ainda no primeiro capítulo, é abordado o surgimento do cinema, e como se deu a transformação em um veículo de massa.

No segundo capítulo, apresenta-se uma análise da obra literária *As Pelejas de Ojuara*, destacando seus elementos narrativos, assim como seus recursos estilísticos e seu narrador.

No terceiro capítulo analisa-se a obra cinematográfica, objetivando comprovar ou não o que é proposto no trabalho, ou seja, provar se a adaptação desqualifica a obra de Nei Leandro de Castro tornando-a mais um produto massificado, incapaz de levar as pessoas à reflexão. Ou se a transposição da obra para o cinema resultou em um produto cultural com validade estética.

Finalmente, a conclusão retoma todos os capítulos e os sintetiza em um todo. Ela vem seguida pelo trabalho prático composto por um documentário abordando as questões levantadas no trabalho.

CAPÍTULO I

O CORDEL E A COMUNICAÇÃO

1. Comunicação

A palavra comunicação deriva do latim *communicare*, cujo significado seria “tornar comum”, “partilhar”, “repartir”, “associar”, “trocar opiniões”.

Segundo o dicionário de comunicação:

Comunicar implica participação (*communicatio* tem o sentido de “participação”), em interação, em troca de mensagens, em emissão ou recebimento de informações novas (RABAÇA; BARBOSA, 1995, p. 151).

O homem sempre teve a necessidade de comunicar, seja para constituir uma vida em sociedade ou simplesmente manifestar uma opinião ou transmitir uma idéia. Independentemente como se deu o início da comunicação, a história nos mostra que a necessidade é suprida por meio de associações de mensagens, referindo sons ou gestos para comunicar determinados objetos ou ações. Assim, foram desenvolvidos o signo e as significações para referir qualquer coisa a sua coisa correspondente ou a sua idéia. (BORDENAVE, 2002)

Com o desenvolvimento da oralidade e, conseqüentemente a gramática, o homem desenvolveu métodos para tornar possível a comunicação, uma vez que as diversas maneiras de combinação dos signos tornariam inviáveis as formações da mensagem. No decorrer desse processo, a decodificação desses signos tornou-se complexa, assim foram criadas figuras para representar o todo, surgiram os *pictogramas*, que conforme Bordenave (2000, p.26), são “signos que guardam correspondência direta entre a imagem gráfica (desenhos) e o objeto representado”. Esse é só um exemplo de como o homem, na medida da sua complexidade, foi desenvolvendo mecanismos para se comunicar e, desse modo, formar a vida em sociedade.

Segundo o Dicionário de Comunicação:

Comunicação é a resposta discriminativa de um organismo a um estímulo. Esta definição diz que ocorre comunicação quando alguma perturbação ambiental (o estímulo) vai de encontro com o organismo e o organismo faz alguma coisa a esse respeito (dá uma resposta discriminativa). Se o

estímulo é ignorado pelo organismo, não há comunicação. A prova é uma reação diferencial de alguma espécie. A mensagem que não tem resposta não é comunicação. (RABAÇA; BARBOSA, 1995, p.151)

A comunicação está presente em nossas vidas o tempo todo no ato de transmitir e receber mensagens. O homem moderno tem fascínio por se comunicar, para tanto, criou mecanismos que lhe possibilitam comunicação onde quer que esteja.

Justifica-se neste estudo a reflexão sobre comunicação, tendo em vista que uma de suas manifestações reside no cordel, meio essencial de transmissão do imaginário popular.

1.1 Meios de Comunicação

Os meios de comunicação são os instrumentos ou formas pelos quais são realizados os processos comunicacionais. Para McLuhan (2001), existem meios quentes e frios. Os meios quentes são aqueles que prolongam nossos sentidos em alta definição, em saturação de dados. Tal meio não deixa espaço para ser preenchido ou coisas a serem completadas. Os meios frios são aqueles que prolongam os sentidos em baixa definição. Esse permite mais participação do que o meio quente, justamente por não ser completo. Com a influência dos meios quentes e frios, podem-se programar culturas inteiras na direção de que seu clima emocional se mantenha estável e equilibrado.

Os meios de comunicação mais conhecidos são: televisão, rádio, cinema, jornais, internet entre outros.

Rabaça e Barbosa definem meio de comunicação como:

Canal ou cadeia de canais que liga a fonte ao receptor. Sistema (constituído por elementos físicos) onde ocorre a transmissão de mensagem (...) os meios de comunicação não são neutros. Eles moldam a mensagem à sua própria imagem. Cada um utiliza, para atingir seus destinatários, um tipo de linguagem ou código. (RABAÇA; BARBOSA, 1995, p. 394-5)

Esses meios de comunicação são influenciadores do meio, atingem todos os dias milhares de pessoas e são responsáveis pela comunicação de massa. Em especial, interessa nesse estudo o livro, o cordel e o cinema enquanto meios de comunicação cultural.

1.2 Meios de Comunicação de Massa

Os meios de comunicação de massa são aqueles que são dirigidos ao grande público. Eles surgem como mecanismos de informação ou alienação, dependendo do valor da informação. Advêm das inovações tecnológicas do século XX. Segundo Teixeira Coelho (2006), os meios de comunicação de massa, assim como a indústria cultural e a cultura de massa, surgem como funções do fenômeno da industrialização.

É importante delimitar as fronteiras da comunicação de massa, das que não são. Primeiro temos que analisar quais são os veículos de massa (entende-se veículo como o nome específico do meio). Isso implica em organização, geralmente ampla, complexa, com grande número de profissionais. Os meios de comunicação de massa são necessariamente envolvidos por máquinas que fazem a mediação da comunicação. Elas também apresentam a característica de possibilitar que estes atinjam simultaneamente uma vasta audiência, em um período curto de tempo. Elas podem ser caracterizadas, também, como um sistema de um só sentido. Segundo Edgar Morin “aquilo que obtemos através dos meios de comunicação de massa não é, afinal de contas, comunicação. Comunicação é via de dois sentidos” (In: RABAÇA; BARBOSA 1995, p. 164)

Através da análise das características dos meios de comunicação de massa, podemos compreender o fenômeno de *comunicação de massa*, em todas em suas implicações. Erroneamente classificamos as funções dos meios de comunicação de massa como sendo a de informar, divertir, persuadir e ensinar. Conforme Rabaça e Barbosa (1995, p.164), “essa classificação é considerada falha, pois ignora os possíveis propósitos e necessidades inconscientes, que certamente existem tanto na fonte como no receptor”. Para Charles Wright (1973, p.147) comunicação de massa consiste em ambientação, interpretação e orientação, transmissão de cultura e

entretenimento. A transmissão de mensagens pelos meios de comunicação de massa gera a cultura de massa.

Segundo Rabaça e Barbosa:

Alguns teóricos, como Adorno e Horkheimer, chegam a discordar do próprio uso da expressão *cultura de massa* (pois esta pode levar à compreensão enganosa de ser uma “cultura surgida espontaneamente das próprias massas, ou seja, uma forma atual de arte popular”), e propõem em seu lugar a expressão **indústria cultural**, para desmascarar, neste conceito, as concepções ideológicas que proliferam no campo dos meios de comunicação de massa. “As massa são meros ‘acessórios’ da máquina. O consumidor não é rei, como pretende a indústria cultural; não é sujeito, mas seu objeto” Adorno. (RABAÇA; BARBOSA, 1995, p. 164)

O surgimento da indústria cultural e cultura de massa são decorrentes do fenômeno da industrialização. Coelho (1996, p.10) afirma que através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa). Para Coelho, é imprescindível que haja oposição entre cultura popular e cultura de massa, para que seja caracterizada a indústria cultural, entendendo que ambas se complementam.

2. Cultura Popular

A literatura popular no Ocidente se dá em duas etapas. A primeira no século XII quando havia manifestação leiga independente do sistema de comunicação eclesiástica, linguagem regional, e a língua oficial da Europa cristã era o latim. Naquele tempo, vivia-se em feudos, e as pessoas não podiam abandoná-los a não ser por motivos de guerra ou peregrinação.

Na época havia três rotas famosas: Jerusalém (Terra Santa), Roma (Santa fé), e Santiago de Compostela. Para chegar a esses pontos ditos sagrados, existiam três pontos de convergência humana: Provence (Sul da França), onde as pessoas se reuniam para atravessar o mar mediterrâneo com destino à Palestina; Lombardia (Norte da Itália), onde as peregrinações tinham que passar para chegar em Roma; e Galícia (Península Ibérica), onde não havia sarracenos. Nesses três pontos a literatura popular era difundida por poetas nômades. Surgem produções regionais

(Menestréis, Jograis e Trovadores), devido às mais variadas línguas faladas nesses locais.

Em um segundo momento, com o advento da burguesia, depois da revolução francesa, as produções culturais de alto nível, que antes estava só na mão dos poderosos, caíram nas graças da classe em ascensão. (LUYTEN, 2005, p.18-23)

São vários os tipos de estrutura que encontramos na Literatura de cordel. Na prosa, encontramos contos e lendas, de um lado, e teatro do outro, além de resquícios de teatro popular como o mamulengo e o bumba-meu-boi. As histórias e lendas são contadas de pai para filho, ou por pessoas idosas, são histórias que podem ter ocorrido ou não.

Contos como ‘A bela adormecida’, ‘Branca de neve e os sete anões’ são peças de contos populares que os irmãos Grimm recolheram no decorrer do tempo e transformaram-se em contos adaptados à sua época.

Para Luyten a poesia “tende a se perdurar independentemente de ser registradas ou não. Poesia fixa (cantigas de ninar) e Poesia móvel (Cancioneiro, histórias rimadas), Os Repentes (improvisações poéticas, só ou em dupla). A peleja, expressão que confere título ao objeto de estudo deste trabalho, consiste em texto oral ritmado sob a forma de disputa, vence quem rima mais tempo (LUYTEN, 2005, p. 30).

2.1. Literatura de Cordel em Portugal

Para Márcia Abreu, o termo “literatura de cordel portuguesa abarca textos em verso e prosa, de diversos gêneros, oriundo de várias tradições culturais, produzido e consumido por várias camadas da população. (1999, p.46). As primeiras notícias de que se tem sobre o gênero apontam Gil Vicente que publicou algumas peças no formato de cordel. Outros autores que participaram da chamada “Escola Vicentina” e da também publicaram obras no formato de cordel são: Baltasar Dias, Afonso Álvares e Ribeiro Chiado, sendo o primeiro um dos mais importantes do gênero, tendo prestígio, no século XX, com reimpressos tanto em Portugal, quanto no Brasil. Baltasar era pobre e cego, então surpreende que, no século XVI, um homem nessa categoria pudesse saber ler e escrever, visto que a alfabetização das camadas mais populares só aconteceu a partir do século XIX.

Justifica-se, então, que Márcia Abreu creia na intervenção de uma pessoa letrada, fazendo-nos pensar que Baltasar era uma personagem criada como pertencente à camada popular e sua única fonte de renda era a venda de suas obras. Para a estudiosa, isso talvez explique o:

consumo popular desses textos, que podem ter sido comprados para que alguém os lesse para um grupo de analfabetos. Também é possível pensar que esses textos interessassem a variados grupos e não só às classes populares. (ABREU, 1999, p. 31).

No século XVII, houve em Portugal uma escassez de textos de cordel, um dos prováveis motivos foi a anexação de Portugal ao reino da Espanha. Outro fator provável foi o da pressão da censura inquisitória.

Já no século seguinte, houve um reflorescimento dessa literatura. Grande parte das publicações do período estavam dispostas sob a forma de peças de teatro. As traduções também desempenharam um papel importante no mundo do cordel, já que a maior parte das obras foi produzida fora do território português. Além disso, há, no século XVIII e início do XIX, uma grande ampliação nos assuntos abordados, produzia-se textos sobre tudo e qualquer assunto: desde relatos sobre acontecimentos sociais, até glosas a provérbios, passando pela descrição de cidades narrativas históricas ou religiosas.

Além da diversidade temática, havia diversidade nos produtores de cordel, assim dificultando a identificação da literatura produzida e consumida pelos setores ditos “populares”. Outro ponto a comentar, entre o público a que eram destinadas as produções, além dos setores populares, estava a classe dita burguesa da época. Segundo Abreu, o que “importa reter é a completa falta de unidade no interior da produção dita “de cordel” (1999, p.46).

A diversidade de assuntos, de publicações de autores das mais variadas classes sociais são compreendidas pelo fato de que vários textos publicados em cordel na época não visavam a esse tipo de publicação. O texto divulgado em forma de folheto era vendido a baixo custo, em locais de grande circulação de pessoas, assim atingia a um vasto público com diferentes graus de aproximação da erudição (ABREU, Márcia, 1999, p.39-48).

2.2. Literatura de Cordel no Brasil

Os primeiros cordéis saíram com destino ao Brasil solicitados à real mesa consória entre 1789 e 1826 (ABREU, 1995). O requerimento podia ser tanto de um indivíduo comum, quanto de um livreiro ou editor. Os destinos eram os mais variados (RJ, BA, PE, MA, PA).

Os cordéis mais enviados ao Brasil eram sobre “Carlos Magno”, “Belizário”, “Donzela Tereza”, “Roberto do Diabo”, “Dona Inês de Castro”. Há imprecisão quanto aos pedidos, pois várias das obras apresentadas tiveram sua origem em livros que circulavam na classe elitista. Os textos foram escritos fora de Portugal e quando transferidos para ser mandados para o Brasil, receberam o formato de cordel.

De acordo com Márcia Abreu, praticamente todas as histórias têm sua trama estruturada a partir do confronto entre um herói e um vilão. Claro que pode haver uma multiplicação de personagens encarnando o papel do herói em contraposição a diversos malfeitores. Mas a narrativa se desenrola a partir de uma situação de equilíbrio, em que reinam a paz e a harmonia entre os personagens, surgindo depois um ponto de tensão, que levará ao confronto entre o herói e o vilão. (1999, p.56-7)

Essa estrutura mudou no decorrer dos séculos, atualmente, a literatura de cordel, serve não somente ao homem flagelado pela seca e pela fome, o comportamento do poeta passa a ter um papel mais questionador diante da sociedade, conforme aponta Joseph Luyten:

A Literatura de cordel, ao longo dos anos sofreu uma mudança, não na sua estrutura, mas na sua essência. Antigamente, era portadora de anseios de paz, de tradição, e veículo único de lazer e informação. Hoje, é portadora, entre outras coisas, de reivindicações de cunho social e político. Não somente para os nordestinos e descendentes, mas para todos os habitantes do Brasil. Por isso, ela continua importante, pois os poetas populares, por meio dela, mostram a verdadeira situação do homem do povo (LUYTEN, 2005, p.70).

Para Márcia Abreu a expressão ‘literatura de cordel nordestina’ passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português. Em Portugal, sim, então empregado popularmente (1999, p.17).

A literatura de cordel, no Brasil, raramente é encontrada sob a forma impressa. São cerca de 15 mil a 20 mil livrinhos apenas (ABREU, 1999). O principal reduto dessas obras se encontra no nordeste e em forma de poesia. As obras são feitas de maneira que, quando forem impressas, fiquem no formato capaz de concentrar a obra e que tenha pouco custo na produção do livro.

Suas medidas geralmente são de 11 cm por 16 cm, visto que, por economia, toma-se o formato de uma folha sulfite dobrada em quatro partes.

No início da produção, quando as obras eram impressas, era comum encontrá-las com 16 páginas. Eram os chamados romances, geralmente trágicos, havia também os de 32 páginas que eram chamados de histórias e, na maioria, eram feitos pelos melhores poetas da época.

Atualmente, os livros têm cerca de oito páginas e são chamados de folhetos (LUYTEN, 1999, p.44).

Quanto à estrutura dos folhetos, duas se destacam pela sua apresentação: O “abecê” e as “pelejas”. A primeira se caracteriza por ter a estrutura moldada alfabeticamente, ou seja, “cada sílaba do alfabeto começa com uma letra do alfabeto. Já a segunda, trata-se de desafios entre dois poetas. Na peleja, os poetas falam de temas seguindo uma estrutura, para tornar mais difícil o embate e consagrar-se vencedor da disputa, os poetas vão alterando o tema e a estrutura, a fim de atrapalhar o adversário. (LUYTEN, 1999, p.50-2)

Luyten lembra que:

Existem muitas maneiras de ordenar os versos de cordel. O importante é lembrar que cada uma delas possui uma forma de ser cantada. Esse aspecto, aliás, é primordial para que uma estrutura poética possa ser chamada de popular. A forma mais comum é a sextilha, estrofe de seis versos com sete sílabas cada uma. As rimas costumam ser iguais no segundo, quarto e sexto versos. Outra forma muito usada é o ‘martelo agalopado’, com estrofes de dez versos com dez sílabas cada um. Modalidades também conhecidas são o ‘quadrão’, o ‘mourão’ e muitas outras. (LUYTEN, 2005, p. 53).

Nos folhetos, uma outra coisa que chama a atenção é a capa feita com xilogravuras. As xilogravuras são gravuras em madeiras, a matriz serve como uma espécie de carimbo para a ilustração das capas dos livros de cordel. Sua aceitação

foi tão grande, que hoje é considerada como arte e produzida fora do contexto das produções de cordel. Segundo explica Luyten “tudo começou com o agora famoso Mestre Noza, em Juazeiro do Norte. Ele resolveu cortar uma tabuinha para servir de capa a um folheto, a coisa deu certa e a aceitação foi imediata. (1999, p.56).

3. Cultura Popular

Para Arnaldo Saraiva, nem toda literatura de cordel é popular. Conforme o estudioso, a idéia de popular pode se contrapor a um novo conceito no qual se encaixa o cordel de literatura “marginal/izada”, “que seria aquela ignorada, esquecida, censurada pelos poderes literários, culturais ou políticos” (*apud*: ABREU, 1999, p.22).

Dessa forma, pode-se deduzir que, embora várias terminologias possam ser atribuídas ao cordel, nem todos os autores concordam que se trata de uma manifestação cultural de origem popular autêntica. Para Saraiva, somente aquele que não foi incorporado pela indústria cultural pode sê-lo.

Neste trabalho não se pretende ignorar a produção cultural apropriada pela indústria cultural, pelo contrário, interessa como objeto de estudo justamente essa apropriação e sua adaptação para o cinema, como se pode constatar pelo próximo tópico.

4. Cinema

O homem sempre teve uma preocupação com os registros de seu cotidiano, assim, desenvolveu ferramentas para que seu legado fosse conhecido por gerações futuras, a fim de tornar conhecidos seus modos de produção, sobrevivência, entre outras características.

As pinturas rupestres mostravam dinamismo da vida humana com a natureza, criando narrativas em movimento através de figuras. O desenvolvimento de novas técnicas para capturar e reproduzir imagens através do fenômeno de percepção retiniana como, por exemplo, a fotografia desenvolvida por Louis-Jacques Daguerre e Joseph Nicéphore Niepce. Esses possibilitaram as pesquisas de captação e

análise do movimento, contribuindo para o avanço decisivo em direção ao cinematógrafo idealizado, em 1895, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière.

O aparelho se assemelhava a uma filmadora, movido à manivela e utilizava negativos perfurados para simular várias máquinas fotográficas sendo disparadas ao mesmo tempo registrando os movimentos. (WEBCINE, 2009)

O surgimento do cinema só aconteceu três décadas depois, nos anos de 1920. A primeira exibição pública das produções dos irmãos Lumière ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, em Paris. *A saída dos operários das usinas Lumière*, *A chegada do trem na estação*, *O almoço do bebê* e *O mar* foram alguns dos filmes apresentados.

As produções eram feitas rudimentarmente, em geral tratavam-se de documentários curtos sobre a vida cotidiana, com cerca de dois minutos de projeção, filmados ao ar livre.

Devido ao recesso do cinema europeu na Primeira Grande Guerra, os filmes se concentraram em Hollywood, Califórnia, onde os primeiros grandes estúdios como a Keystone Company, a Famous Players, que mais tarde mudaria seu nome para Paramount, e a Fox Films Corporation começaram a se instalar.

Na década de 1920, o cinema hollywoodiano se consolidou, o principal gênero produzido pelas companhias cinematográficas foi a comédia. Deste grande gênero, surgiu um dos maiores gênios do cinema: Charles Chaplin (1889 - 1977), seu personagem Carlitos tornou-se o mais famoso da época.

Nos anos de 1930, a indústria cinematográfica se consolidou e o advento do som veio para transformar as produções. Criou-se o gênero do musical e outros tantos se multiplicam pelo mundo, ainda mais depois de 1945, com o fim da Segunda Guerra. Aliás, nesse período os cinemas nacionais ressurgem com o cinema novo.

Os anos dourados do cinema de Hollywood aconteceram entre 1938 e 1939. Nessa época, foram produzidos vários clássicos do cinema, como: *E o vento levou*, *Casablanca*, *A dama das camélias* e *O Morro dos ventos uivantes*.

Em 1941, Orson Welles revolucionou a estética do cinema com o filme *Cidadão Kane*. Nesse período, várias foram as produções que mais tarde tornaram-se referência no cinema. Alguns gêneros se firmaram na cena mundial, como os Musicais da Broadway, os comédicos como a dupla "O Gordo e o Magro", os Western, o Terror e, não poderia deixar de lado, os filmes policiais. (HISTÓRIA DO CINEMA, 2009).

4.1. Cinema no Brasil

No Brasil, o cinema teve início em 1898, com o imigrante italiano Affonso Segretto. Ele chegou ao Brasil com um cinematógrafo e filmou o porto do Rio de Janeiro, tornando-se o primeiro cineasta brasileiro. Somente em 1907, quando chegou energia elétrica industrial, foi possível o desenvolvimento comercial do cinematógrafo. Isso possibilitou que se desenvolvesse um grande pólo cinematográfico ao redor da capital federal que, na época, era o Rio de Janeiro.

Data de 1908 a primeira exibição de um filme de ficção no Brasil, *Os estranguladores*, de Antônio Leal, com cerca de 40 minutos de projeção, baseado em um fato policial.

A partir de 1930, foram criadas as primeiras companhias cinematográficas no país. A primeira a se instalar foi a Cinédia, criada no Rio de Janeiro. Sua primeira produção foi *Lábios sem Beijos*, responsável por lançar grandes nomes do cinema brasileiro, como Oscarito e Grande Otelo.

Logo depois, em 1941, criou-se também, no Rio, a Atlântida, e sua primeira obra foi *Moleque Tião*. Contudo, foram as chanchadas que destacaram a companhia, responsável por promover grandes atores como Dercy Gonçalves, Grande Otelo entre outros. (CINEMA NO BRASIL, 2009).

Mais tarde, em 1949, São Paulo tem seu estúdio, a Vera Cruz, instalada em São Bernardo do Campo, com grande investimento, contrata pessoas envolvidas com o cinema europeu, como, por exemplo, Alberto Cavalcanti, que voltou para dirigir *O canto do mar*. Fez sucesso internacional com *O cangaceiro*, de Lima Barreto. Surgiu então, o caipira que seria o mais bem-sucedido personagem da companhia, Amácio Mazzaropi.

Uma nova estética surgiu na década de 1960, tratava-se de uma nova concepção de fazer cinema inspirado no neo-realismo italiano. Com a preocupação voltada aos problemas sociais, e o lema era “Uma câmera não mão e uma idéia na cabeça”. Os diretores preocupavam-se em fazer cinema com baixo custo e direcionado à cultura brasileira. O precursor foi Nelson Pereira dos Santos com o filme *Vidas Secas*, de meados de 1963. Surgem nomes como Glauber Rocha, com obras imemoráveis como *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1964; *Terra em transe*, de 1967; *Dragão da Maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, entre outras obras.

Outro diretor que despontou no cinema novo foi Joaquim Pedro de Andrade com obras como *Garrincha, alegria do povo* (1963) e *Macunaíma* (1969).

No final dos anos de 1960, surge no Brasil o cinema marginal. Inspirados por Ozualdo Caudeiras e José Mojica Marins. Alguns diretores rompem com a estética em busca de novas tendências alinhadas com o movimento mundial da contracultura. Nesse período destacam-se Julio Bressane e Rogério Sganzerla com as obras *Matou a família e foi ao cinema* e *O bandido da Luz vermelha*, respectivamente. (INFOESCOLA, 2009).

Em 1969, surge a Embrafilme para melhorar a distribuição, além de financiar e produzir os filmes nacionais

Na década de 1970, estão no cinema nacional os remanescentes do cinema novo e alguns diretores novos com a preocupação de melhorar a comunicação e assim atingir as massas. Nesse contexto, são nomes importantes: Bruno Barreto (*Dona Flor e seus dois maridos*), Hector Babenco (*Pixote*), Cacá Diegues (*Bye bye Brasil*). Esses diretores possuem em comum a preocupação com as contradições e transformações da realidade brasileira que expressam em suas obras. Nesse período, o Brasil começa a produzir as pornochanchadas, baseadas nos filmes italianos, trazendo temáticas com apelos ao erótico, tentando reconquistar o público perdido.

A década de 1980, com a abertura política, a abordagem de alguns temas antes proibidos, pôde ser discutida nessa época, como em: *Eles não usam Black tié*, do diretor Leon Hirszman, e *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, sendo o primeiro a discutir a questão da ditadura militar e da tortura. No final da década, a Embrafilme se fecha e dá lugar à Fundação do Cinema Nacional.

O início da década de 1990 teve altos e baixos na produção nacional, o fim da Embrafilme, e o fim de reserva de mercado para o cinema nacional fizera com que as produções caíssem quase a zero. (CINEMA NO BRASIL, 2009).

As produções nacionais esbarram nas produções norte-americanas. A saída reside na internacionalização das produções como *A grande arte*, de Walter Sales Junior, co-produzido com os Estados Unidos.

CAPÍTULO II

A OBRA LITERÁRIA AS *PELEJAS DE OJUARA*

1. As Pelejas de Ojuara, o Livro

As pelejas de Ojuara, de Nei Leandro de Castro, é um romance de 271 páginas, cuja história acontece na pequena cidade do Rio Grande do Norte chamada Jardim dos Caiacós.

Neil Leandro mostra em seu romance as aventuras do homem do sertão, encarregado de lidar com as adversidades para conseguir sobreviver, cujo herói do povo é picaresco, divertido e aventureiro. Trata-se de um conto regional, repleto de figuras do imaginário nordestino. *As Pelejas de Ojuara* explora a magia e o encantamento que, por sua vez, ampliam o imaginário do leitor na apresentação de cenários exóticos e surreais, tais como: cavalos que voam, terras onde correm rios de leite e mel, pavões misteriosos e brigas do guerreiro com o príncipe das trevas. Nesse romance, graças à intertextualidade e ao hibridismo cultural, o sertão aparece repleto de elementos apropriados dos contos de fadas e dos textos mitológicos da cultura européia. Assim, povoam de forma paradoxal seu cenário: bruxos, figuras míticas, valentões, mentirosos, vaqueiros, assombrações, demônios, todos sob o áspero sol do sertão nordestino.

Para Janice Florido:

As Pelejas de Ojuara é um dos textos mais originais do moderno romance brasileiro. O livro do Nei Leandro de Castro (concluído em 1985), com o seu regionalismo potiguar, adquire universalidade e alcança todos os tipos de leitores. A obra permite um novo olhar sobre o Nordeste, diferente de tudo o que já se viu na nossa literatura. (CORREIO DA TARDE, 2009).

A obra narra a história de Ojuara, que nasce aos 28 anos de idade. Anteriormente, era conhecido como José Araujo Filho, caixeiro viajante, magro, desengonçado, sua vida era sem graça. Vivia em pensões baratas e para se divertir ia para as bodegas e para os cabarés. Certo dia conheceu a lasciva Dualiba, que com suas formas avantajadas e sensuais enlouqueceu o protagonista, tanto que o romance acabou em casamento perante a polícia. Assim, Zé Araújo passou a receber ordens da mulher e do sogro.

Dua, como era conhecida sua esposa, tratava-o como um escravo sexual. Sua fama se espalhou e toda a cidade sabia dos desmandes de sua mulher. Depois de

ouvir vários boatos a seu respeito, Zé Araújo perdeu a cabeça, bateu no sogro, na mulher e, nesse mesmo dia, foi até o cartório para registrar seu falecimento.

Desse modo, nasceu Ojuara Abaporojucaiba, em uma tarde de agosto, onde não faltou nem chuva em plena terra seca. Até a natureza dava as boas vindas ao herói. Selou a mula, colocou o violão nas costas e foi bater no país de São Saruê, lugar mítico cantado em versos de cordel pelo poeta paraibano Manuel Camilo dos Santos. Lá, as rochas eram de doce de rapadura, o milho já saía do sabugo debulhado, e corriam riachos de leite e de mel, entre barreiras de carne assada e atoleiros de cuscuz.

É nesse universo mítico que boa parte das aventuras de Ojuara transcorre.

1.1. Metaficção Historiográfica e a Obra

A obra *As pelejas de Ojuara* insere-se no gênero romanesco de produção pós-moderna, mais especificamente, na metaficção historiográfica. Conforme Hutcheon, o pós-moderno tanto reinsere os contextos históricos, quanto problematiza toda a noção de conhecimento histórico, além de poder ser definido como um romance popular, que ao mesmo tempo é auto-reflexivo e aproxima-se de acontecimentos e personagens históricos. (HUTCHEON, 1991).

Para Linda Hutcheon:

[...] a metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à vontade. (HUTCHEON, 1991, p.127).

A obra busca interação com o leitor, isso pode ser observado nas cenas em que o narrador chama a atenção do leitor e pede licença para sair da sua onisciência e fazer alguns comentários. Esses comentários, paradoxalmente, não alterarão a compreensão do leitor caso não esteja interessado neles:

O narrador desta edificante história, por sugestão do mestre Rique de Campos, sai um pouco do seu ninho que lhe confere uma cômoda onipresença e resolve discutir o assunto Ojuara à luz de outros conhecimentos e erudições. (CASTRO, 2006, p. 40)

Desse modo, o narrador, desde o início da narrativa, posiciona-se como o “contador” de histórias. Contudo, seu estatuto não é soberano, às vezes, ele mente, ele exagera, e seus comentários, como são geralmente desnecessário à trama, tornam-no divertido, cômico. Justamente, por isso, o discurso do narrador é atraente para o leitor.

A obra, por meio da dialogia que estabelece com textos diversos pertencentes a diferentes culturas, solicita do leitor um exercício de interpretação e análise de síntese de conhecimentos que vão além dos atos heróicos do personagem. Esses conhecimentos requerem que, na leitura, o leitor ative seu lastro cultural composto pela memória de romances, contos, fábulas etc., lidos ou ouvidos, enfim conhecidos, inclusive, sob a forma de “causos” famosos da cultura nordestina. Entretanto, por se tratar de uma obra aberta, capaz de “gerar leituras sempre diversas, sem nunca esgotar-se completamente” (ECO, 1985, p.13), uma vez dirigida aos leitores comuns, agrada mesmo aos que não possuem conhecimentos históricos e metalingüísticos, ainda, que tenham pouco acervo cultural resultante de leituras anteriores.

1.2. A Intertextualidade na obra literária

Pode-se definir intertextualidade como o diálogo entre textos. A obra possui o que Barthes definiu como intertexto, ou seja, como a “impossibilidade de viver fora do texto infinito”, fazendo da intertextualidade a própria condição da textualidade (apud HUTCHEON, 1991, p.167). Na literatura, e até mesmo em manifestações artísticas, como na pintura, há elementos do intertexto. Podemos dizer ainda que quase todo texto, seja ele literário ou não, é originário, seja direto ou indiretamente, de outros textos.

O romance apresenta um diálogo entre história e ficção. Sendo a obra um romance pós-moderno possibilita que a narrativa aproprie-se de fatos e personagens históricos, assim como permite a releitura de textos, para compor elementos da

história contada. A intertextualidade permite que o leitor encontre figuras de seu imaginário, de acordo com seu repertório e referências.

Na obra, podemos perceber que há a dialogia entre a ficção e a história. Os personagens criados pelo autor se confundem com figuras históricas que realmente existiram e, pela incorporação sob a forma de personagem na trama, enriquecem a obra.

1.3. O Narrador

Além de contar com um rico conteúdo, a obra chama a atenção para o narrador que conta as aventuras do valente herói.

O narrador da obra é predominantemente em terceira pessoa, muitas vezes é o intruso da história, pois parece ter com o leitor, o compromisso de dar suas opiniões, deixando transparecer seus sentimentos em relação a alguns personagens. Na teia narrativa, há a presença de outros narradores, no qual o autor se serve para contar a história, o próprio Castro invade a história a fim de gerar conflito a respeito do lugar desses dois seres na narrativa entre realidade e ficção.

Em *As Pelejas de Ojuara*, o narrador vive o discurso da oralidade e da linguagem culta. Segundo Silva Chaves, o “narrador oscila entre a fala e a escrita, inicia com um discurso comum para a escrita e, em seguida, usa variantes regionais como: ‘manicaca’ e ‘pendurada no caritó’, retratando a linguagem oral”. (CHAVES, 2009)

No romance, o narrador intruso explica certo acontecimento para o leitor, como se os acontecimentos fossem merecedores de justificativas:

Aqui o narrador da história pede licença para fazer uma ligação entre esse episódio e o nome do primeiro cavalo de Ojuara, que teria tido o nome de Bucéfalo, segundo o mestre Câmara Cascudo. Talvez o mestre tenha chegado em suas pesquisas ao verdadeiro nome da montaria do herói. Mas deve ter tido suas razões para atribuir-lhe o nome do cavalo de Alexandre Magno, cujo som lembra buceta, palavra que ainda fere os ouvidos dos leitores, mesmo os mais esclarecidos. É de se convir que não fica bem a um herói sair por aí montado numa burra mula, ainda por cima de nome Buceta. Bucéfalo, se não soa melhor, pelo menos tem o respaldo histórico. Dito o que, volta o narrador à sua onipresença. (CASTRO, 2006, p.61)

Há também as intervenções do autor na narração dos fatos que tecem a história:

O autor deste romance confessa que gostou do encontro amoroso de Ojuara com Gracinha. É uma narrativa de uma doce sensualidade que os homens não conseguem alcançar. Mas, meio confuso, o autor se acha com o direito de perguntar: por que Thereza Guerra se intrometeu nessas linhas, logo agora que a história começa a descer a ladeira final? Só pra atrapalhar? É guerra é? (CASTRO, 2006, p. 251)

A obra ainda é repleta de pequenos narradores, personagens contadores de histórias que “viram” o acontecido. Assim, podemos elencar, como exemplo, Zé Pretinho e Chico Rabelê.

Assim, podemos perceber que há o resgate da cultura oral no texto, por meio da tensão e preocupação que o autor confere à representação escrita fundida com a fala.

1.4. A Aventura do Herói

A obra é repleta de significantes, assim, Ojuara nasce após a morte de José Araujo Filho e dá início à aventura do Herói. Para Bakhtin o personagem do romance não “deve ser heróico, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos como os sérios”. (*apud* SILVA, 2009).

Após o nascimento de Ojuara, é dado o início a sua jornada pelo desconhecido, essa busca se dá pelo fato do herói buscar novas experiências que ultrapassam o usual, normalmente essa busca é circular, com a partida, a iniciação e o retorno. (CAMPBELL, 1997, p.132).

Essa jornada circular inicia-se com a partida do herói pelo desconhecido e buscando resolver conflitos internos. Em *As pelejas de Ojuara*, essa iniciação se dá com a morte de Zé Araújo, cansado com sua vida monótona, e de não passar de um serviçal para o sogro e mero objeto sexual para a esposa. Ele se revolta contra os males da vida e faz nascer Ojuara.

Segundo Joseph Campbell, quando há a partida do herói, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com uma figura protetora, para ajudá-lo (CAMPBELL, 2007, p.74). O auxílio sobrenatural é utilizado para encorajar mais o herói, a fim de encontrar todas as forças para continuar a jornada:

O herói ao qual esse tipo de auxiliar aparece é, tipicamente, o herói que atende ao chamado. O chamado foi, na verdade, o primeiro anúncio do aparecimento desse sacerdote iniciatório. Mas mesmo àqueles que endurecerem seu coração, o guardião pode aparecer. (CAMPBELL, 2007, p. 77)

Ainda, na partida, há a passagem pelo primeiro limiar, geralmente, histórias como a do Homem que desafiou o diabo e outras de caráter popular são povoadas de presenças perigosas de todos os lugares, principalmente, de “locais desertos fora das vias normais da cidade, conforme Campbell (CAMPBELL, 2007, p.82).

Para Campbell, o “herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu”. Na obra, a ocorrência de fato se dá pelo distanciamento de Ojuara, na sua fuga para São Saruê. (CAMPBELL, 2007, p.91).

Após a partida, dá sequência ao período de iniciação do herói, onde ele tem caminhos de provas, o encontro com deuses, mulheres tentadoras, sintonia com pessoas queridas, a apoetese, e a última benção. (CAMPBELL, 2007).

As sequências da iniciação de Joseph Campbell estão presentes na obra de Nei de Castro que tem elementos que compõe a aventura do herói em todo seu ciclo. Para cumprir o ciclo da jornada do herói, segundo Campbell, há o retorno do herói, com a sequência de recusas do retorno, a fuga mágica, o resgate com auxílio externo, a passagem pelo limiar de retorno e a liberdade para a vida (CAMPBELL, 2007). A sequência remete ao herói de mil faces, estrutura usada para envolver o leitor e estruturar a história.

1.5. O Autor

Nei Leandro de Castro nasceu na pequena cidade de Caicó, Rio Grande do Norte, em 30 de maio de 1940. Escreveu poesias, romances, crítica literária e foi

colaborador do roteiro da adaptação de seu livro *As pelejas de Ojuara* para o cinema.

Em Natal (RN) foi um dos fundadores da *Revista Cactus*, também exerceu a função de jornalista, no jornal *Tribuna do Norte*. Formou-se em Direito pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Fez o curso de Letras, na Faculdade de Letras de Lisboa, Portugal, mas se destacou na publicidade como redator e diretor de criação, passando por importantes grupos de comunicação do país.

Também foi professor universitário na Universidade de Uberlândia, MG, onde lecionou Teoria e Prática em Propaganda, e na Faculdade Candido Mendes ministrou a disciplina de Criatividade. Neil ajudou a fundar a CCRJ – Clube de Criação do Rio de Janeiro, além de ser destaque em vários anos do anuário do CCSP – Clube de Criação De São Paulo. (JANELA, 2009)

Como escritor ficou conhecido pelo erotismo em suas obras poéticas: *Zona Erógena* e *Era uma Vez Eros*. Como romancista, além de *As pelejas de Ojuara* (1985), escreveu *O Dia das Moscas* (1983) e *As Dunas Vermelhas* (2004).

1.6. O Tema

A obra tem como tema as aventuras de um destemido herói, propiciando ao leitor uma viagem pelo universo do imaginário nordestino. Além disso, sua narrativa confere prazer ao leitor, pois este vê, da segurança de seu lar, local de trabalho, da biblioteca etc., o herói sofrer por ele, quase morrer, e viver aventuras, com o fim único de diverti-lo.

Contudo, a obra oferece mais do que entretenimento, pelas performances do protagonista, seu leitor recebe, por meio da leitura, uma mensagem de esperança e de coragem que o convoca a não confiar em previsões acerca de sua vida, antes em construir, ou seja, ser dono de seu destino.

1.7. Narrativa

A Narrativa exige do leitor o envolvimento e também o distanciamento com a obra. Amplia o limite entre o imaginário, o real e o histórico.

O narrador apresenta seu discurso em terceira pessoa, sendo onisciente, quando necessário. Ele estabelece um diálogo com o leitor quando acha conveniente, deixando escapar a preferência por certos personagens. Há também uma relativização do papel do narrador que cede espaço na história ao discurso de outros personagens que fazem o papel de contadores de história e, assim, também desenrolam a trama. O autor também se intromete na história, deixando algumas opiniões sobre alguns fatos, ou tecendo algum comentário sobre o personagem.

O narrador oscila seu discurso entre o formal, dito culto, e o informal, próprio da oralidade. Nesse nível do discurso, pode-se notar a presença do regionalismo.

1.8. Tempo

O tempo é ulterior, ou seja, no romance tudo já ocorreu quando se está narrando.

1.9. Espaço

A forma espacial é construída pelos relatos dos narradores em terceira pessoa. A ocorrência predominante se dá em espaços abertos, mostrando sempre as aventuras do herói.

1.10. Discurso

A obra contém vários registros de discurso: o histórico, o literário, o artístico, o popular e o cultural, equiparando assim áreas de atividades e formação cultural do próprio autor.

O discurso é ambíguo, ou seja, apresenta-se de forma séria e irônica.

1.11. Personagens

Os personagens da obra são representativos, alguns são fictícios, outros são históricos e se confundem na obra, por meio do recurso de metaficção, permitindo que a história desperte o imaginário do leitor e favoreça à subjetividade.

Os principais personagens da obra são:

1. José Araujo Filho/Ojuara
2. Dualiba
3. Mãe de Pantanha
4. Moyses Sesyom
5. Zé Pretinho
6. Chico Rabelê
7. Horrroso Horrendo Silva da Mata
8. Cigano Orlando
9. Edmundo
10. Ruzivelte
11. Leonor
12. Sue

1.12. Elementos Estilísticos

A obra apresenta elementos estilísticos em seu discurso, predominantemente: metáforas, ironias, comparação e alegorias. Além disso, apesar de se tratar de uma obra narrativa, há a presença de um plano sonoro na prosa com o recurso da aliteração, rima, assonância etc. Também há a representação de estrofes provenientes de cordéis

CAPÍTULO III

A OBRA CINEMATOGRAFICA *O HOMEM QUE DESAFIOU O DIABO*

1. Literatura, Cinema e Cordel, o Diálogo

O cinema e a literatura apresentam-se sempre em relações dinâmicas e caracterizadas pela presença da intertextualidade. No ensaio *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*, José Carlos Avellar, crítico de cinema escreve:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecermos uma hierarquia entre as formas de expressão a partir daí examinaremos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma inversão de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um *desafio* como os dos cantores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (apud PELLEGRINI, 2003, p. 39-40)

Ao transpor para o cinema uma obra literária, sabemos que a diferença não se reduz a transformar linguagem escrita em imagem visual. Para Randal Johnson:

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagem visual, a linguagem verbal oral (diálogo, narração, letras de músicas), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). (PELLEGRINI, 2003, p. 42).

Já Flavio Aguiar estabelece que a narrativa literária e a fílmica são artes de ação. Esse ponto comum parte de um processo imaginário de fabulação, diferenciando-se na articulação temporal de suas seqüências. (apud PELLEGRINI, 2003, p. 122)

No Brasil, é comum que obras literárias dialoguem com outros tipos de expressões artísticas devido à grande produção cultural, nem sempre muito reconhecida e de fácil acesso. A literatura de cordel tem servido de grande fonte nos últimos anos para a indústria cinematográfica brasileira. Casos como *O auto da compadecida* (2000) e *As pelejas de Ojuara* são exemplos de apropriações literárias empregadas nos cinema.

1.1. Adaptação

Partindo da clássica teoria de Roman Jakobson o signo verbal pode ser interpretado de três maneiras: a tradução interlingual ou reformulação, que consiste na interpretação dos signos verbais em outro signo da mesma língua; tradução iriterlingual ou *tradução propriamente dita*, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outra língua; e a intersemiótica, ou transmutação, que consiste na interpretação dos signos verbais em signos não verbais (JAKOBSON, 1985, 63-65). Assim, podemos ver que a adaptação de uma obra literária para o cinema é uma tradução intersemiótica.

Para Julio Plaza:

A operação da tradução de cunho intersemiótico – por mim concebida como forma de arte e como prática artística na medula de nossa contemporaneidade – necessita de apoio teórico para que possam ser interligadas as operações inter e intracódigos. Isso porque as teorias, existentes da Tradução Poética, nascidas da prática inter e intralingual, embora cheguem a apontar para, não abordam questões específicas que são relativas à Tradução Intersemiótica. (apud SANTOS, 2007, p. 57).

Embora Plaza reconheça a necessidade de teorias da tradução intersemiótica, a tradução enquanto prática depende pouco das teorias e normas, mas sim, da qualidade de informações que o tradutor e seu repertório agregam-a sua criatividade. O que não descarta o estudo teórico do assunto, Plaza verá a tradução intersemiótica como uma prática “crítico-criativa”, pois “a matéria-prima do tradutor é o signo estético, ambíguo e complexo por natureza, um diálogo de signos” (SANTOS, 2007, p. 57)

Ao transpor a tradução intersemiótica, o tradutor tem que interpretar o signo para depois conseguir reconfigurá-lo em outro signo não-verbal.

Numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 2003, p.30).

Os fenômenos de interação semiótica entre diversas linguagens realizados de maneira intencional e explícita consistem numa tradução intersemiótica. Como a adaptação fílmica de Moacyr Góes, de *As pelepas de Ojuara*, é intencionalmente e explicitamente uma interação entre linguagem literária e linguagem fílmica, trata-se de uma tradução intersemiótica.

Por se tratar de um produto de tradução intersemiótico, há discussões quanto à fidelidade de obra produzida em relação a sua original. Isso se deve a leitura que o cineasta faz em sua transposição do livro: “Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem” (PELLEGRINE, 2003, p. 61).

A questão da fidelidade na adaptação é muito discutida por ser vista para alguns autores como um problema, já que a obra tem que ser fiel à obra de origem. Essa insistência na “fidelidade” – deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original, mas essa mesma questão pode ser desfeita devido a muitas adaptações serem vistas sem o conhecimento da obra original. É de fato um falso problema, pois “ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos”, segundo Johnson (apud PELLEGRINE, 2003, p. 42)

Para Nei Leandro de Castro:

Não vejo o caso como um problema, e sim como uma tarefa que requer técnica e sensibilidade. Romance e cinema têm suas linguagens específicas, seus segredos, suas particularidades. A adaptação da linguagem da ficção para a do cinema não é tarefa fácil. Vi de perto os problemas que surgem ao se adaptar um romance para o cinema. Jorge Amado era sábio, dizia que não tinha o menor interesse de acompanhar os trabalhos de um filme baseado em qualquer de suas obras. Só via o filme já pronto. Eu fui convidado a colaborar com o tratamento do roteiro das *Pelejas de Ojuara* e, mesmo a contragosto, colaborei - principalmente na

linguagem nordestina e em alguns ajustes de cenas e personagens. Mas eu jamais saberia fazer o roteiro sozinho. Essa tarefa coube, principalmente, a Moacyr Góes, que também é o diretor do filme. (UMACOISAEOUTRA, 2009)

Perguntado sobre o resultado e o sotaque empregado na adaptação, já que a linguagem é um dos pontos altos da obra, Neil responde:

Não totalmente satisfeito. Principalmente porque foram excluídos do filme personagens e situações de humor, que eu gostaria de ver no cinema. Exemplos: o duelo do coronel Beleza com a doida mexendo angu, as comilanças de Celso da Silva, o episódio de Tião Pé de Santo. Quanto ao sotaque de atores e atrizes cariocas fazendo papéis de nordestinos, não houve aquela caricatura que ocorre nas novelas nordestinas do Globo. O diretor cuidou de amenizar o sotaque carioca, sem apelar para o falso nordestinês. (UMACOISAEOUTRA, 2009)

No caso da adaptação fílmica de *As Pelejas de Ojura* foram tomados certos cuidados para que a obra não perdesse a riqueza dos detalhes, tanto no campo mítico, quanto no campo linguístico. A adaptação em suas formas tem a contribuir e beneficiar a obra original, uma vez que os dois meios tendem a despertar o imaginário do leitor/espectador da mesma forma. E a transposição para o cinema permite que a obra seja conhecida, divulgada e desperte sua venda.

1.2. Sinopse

Zé Araújo é um homem boêmio, que gosta de frequentar cabarés e ouvir cantadores de viola. Após tirar a virgindade de uma turca, ele é obrigado pelo pai dela a se casar. Durante anos, Zé passa por seguidas humilhações, provocadas por sua esposa. Um dia, ao ouvir uma piada sobre sua situação, ele se revolta, destrói o armazém do sogro e, ainda, dá uma surra na esposa. Ao terminar essas peripécias, ele monta em seu cavalo e parte sem destino, decidido a ter uma vida de aventuras. A partir deste dia Zé Araújo passa a ser conhecido como Ojuara, enfrentando inimigos e vivendo situações inusitadas.

1.3. Ficha Técnica

Titulo original: O Homem que Desafiou o Diabo

Gênero: Comédia

Duração: 01 h 46 min

Ano de Lançamento: 2007

Site Oficial: <http://www.br.warnerbros.com/ohomemquedesafiouodiabo>

Estúdio: Warner Bros. / Globo Filmes

Distribuidora: Warner Bros.

Direção: Moacyr Góes

Roteiro: Bráulio Tavares, Moacyr Góes e Nei Leandro de Castro, baseado no romance "As Pelejas de Ojuara", de Nei Leandro de Castro

Produção: Luiz Carlos Barreto, Lucy Barreto, Paula Barreto e Fábio Barreto

Produção Executiva: Rômulo Marinho

Produtores Associados: Fábio Barreto, Guel Arraes

Fotografia: Jacques Cheuiches

Direção de Arte: Clóvis Bueno

Figurino: Bia Salgado

Direção de Produção: Guto Vaz

Produção de Elenco: Cibele Santa Cruz

Som: Cristiano Maciel

Maquiagem: Uirandê Holanda

Trilha Sonora: André Moraes

Música Original: Gilberto Gil

Mixagem: Rodrigo Noronha

Edição de Som: Virgínia Flores

1.4. Elenco

Marcos Palmeira

. . . Zé Araújo / Ojuara

Lívia Falcão

. . . Dualiba

Fernanda Paes Leme
... Genifer
Sérgio Mamberti
... Coronel Ruzivelte
Flávia Alessandra
... Mãe de Pantanha
Renato Consorte
... Turco
Helder Vasconcelos
... Cão Miúdo
Giselle Lima
... Leonor
Antonio Pitanga
... Preto Velho
Rui Rezende
... Sesyon
Juliana Porteous
... Sue
Leandro Firmino
... Zé Pretinho
Otto
... Zé Tabacão

1.5. Análise dos Fotogramas

O objetivo do trabalho é a análise do filme *O Homem que desafiou o Diabo*, que é uma adaptação do livro *As pelejas de Ojuara*, escrito por Nei Leandro de Castro. Para tanto, será feita a análise dos fotogramas considerando o plano, ponto de câmera, sonoridade, cenário e estrutura narrativa.

A divisão em três atos em um filme conforme Howard e Mapley (*apud* MARTINEZ, 2007), constitui em: primeiro ato que envolve e apresenta ao expectador os personagens centrais da trama e a história; o segundo ato que mantém o

envolvimento e aumenta sua emoção; e o terceiro ato que amarra o enredo e leva o envolvimento do espectador a um final satisfatório.

A análise levará em conta a “Aventura do Herói” de Campbell (2007), o objetivo é desvelar alguns mitos que são apresentados na obra sob o disfarce de figuras religiosas, mitológicas, e seres que povoam o imaginário coletivo.

De acordo com Campbell, a função primária da mitologia e dos ritos sempre foi a de fornecer símbolos que levam o espírito humano a avançar em oposição àquelas fantasias humanas que tendem a levá-lo para trás, se pudermos recuperar algo esquecido por nós mesmos, ou por uma geração, ou por toda civilização a que pertencemos, poderemos ser portadores da boa nova, ou seja, heróis culturais do nosso tempo. (CAMPBELL, 2007)

1.5.1. A Partida

O Homem que desafiou o Diabo, adaptação cinematográfica da obra literária *As Pelejas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro, narra a história de José Araujo Filho, que, antes, era caixeiro viajante e gozava de liberdade, e, depois, do seu casamento forçado com Dualiba, levava uma vida de submissão, pois vivia sob os desmandes de sua esposa e de seu sogro, o turco Said, dono da venda onde trabalhava. Era motivo de chacota do povo da pequena cidade de Jardim dos Caiacós, por suportar a vida que levava, mas após sete anos quatro meses e nove dias de casamento, Zé Araujo, indignado com sua situação, resolveu dar um basta, registrou sua morte e o nascimento de Ojuara (anagrama de Araujo), iniciando assim a partida do herói.

Obstinado a mudar sua vida, Zé Araujo, agora Ojuara, não recusa o chamado para a nova aventura. Segundo Campbell, “para aqueles que não recusaram o chamado, o primeiro encontro da jornada do herói se dá com a figura protetora” (2007, p. 74). Ojuara quando aceita o chamado tem como figura protetora Chico Rabelê, caracterizando assim o auxílio sobrenatural, visto que Rabelê é um negro com mais de duzentos anos, “vivia” por ali desde os tempos da escravidão. A figura de Chico Rabelê se assemelha, de forma satírica, ao conto bíblico dos três reis magos, já que sua aparição se dá logo após o nascimento de Ojuara. Rabelê acompanhado de Miguel de Sá e Pedro Bala, constitui o grupo de personagens que dão as boas vindas ao herói.

Tendo um auxílio sobrenatural para acompanhá-lo em sua jornada, o herói segue em sua aventura até chegar ao guardião do limiar. Na obra, o guardião do limiar é representado pelo Preto Velho, entidade cultuada pelas religiões afro-brasileiras, em especial, a Umbanda. Ele é quem tem a “chave” que abre as portas do perigo e dos desafios que Ojuara poderá enfrentar.

O que caracteriza que o personagem passou por transformações para iniciar sua jornada é a passagem da chuva. Embora haja anacronismo, a chuva que veio para purificar e dar sanção a uma nova vida, logo após Zé Araujo renunciou sua vida de submissão, pode ser caracterizada como a passagem do limiar que, segundo Campbell, seria “o ventre da baleia”, pois enfatiza a lição de que a passagem do limiar constitui uma forma de auto-aniquilação. (CAMPBELL, 2007, p. 92)

Os fotogramas a seguir ilustram a partida do herói em sua jornada

Fotograma 1 – 00:01:33



A - Plano: Plano detalhe.

B - Posição da Câmera: em frente ao personagem.

C - Sonoridade: Som de uma banda de pífano, ritmo típico do nordeste.

D - Cenário: Aberto (dia).

E - Estrutura Narrativa (discurso): mistério, curiosidade.

Nesta cena, o personagem principal será apresentado, bem como o cenário em que se desenvolve toda a trama: o sertão nordestino. No ato, José Araújo Filho, caixeiro viajante, chega a cidade de Jardim dos Caiacós.

Fotograma 2 – 00:03:42

A - Plano: primeiro plano.

B - Posição da Câmera: lado direito dos personagens, frente.

C - Sonoridade: conversa entre José Araújo e o turco Said

D - Cenário: fechado (estabelecimento comercial).

E - Estrutura Narrativa: alegria, irreverência, dúvidas.

Podemos ver nessa cena José Araújo fazendo seu comércio. Caixeiro viajante de profissão sai pelo nordeste comercializando tecido. Aqui o vemos ao lado de Zé Pretinho oferecendo sua mercadoria ao turco Said. Há uma intensa recusa pelo produto, mas quando Said fica sabendo dos prazos, logo compra os tecidos de José Araújo

Fotograma 3 – 00:05:46

A - Plano: primeiro plano.

B - Posição da Câmera: a frente dos personagens.

C - Sonoridade: conversa entre José Araujo e o Moysés Sesyom e música que remete aos ritmos oriundos do nordeste.

D - Cenário: fechado (baile).

E - Estrutura Narrativa: alegria, irreverência.

A obra dialoga com a realidade e mexe com o imaginário coletivo. No balcão do bar, Zé Araujo encontra o lendário cordelista potiguar Moysés Sesyom, que adorava uma boa cachaça. A ver Zé Araujo, Sesyom lança a seguinte glosa:

Vida longa não alcanço / Na orgia ou no prazer / Mas, enquanto eu não morrer / - Bebo, fumo, jogo e danço! / Brinco, farreio, não canço, / Me censure quem quiser... / Enquanto eu vida tiver / Cumprindo essa sina venho, / Além dos vícios que tenho, / Sou perdido por mulher!...

Foi nesse encontro é que Zé Araujo conheceu terra de São Saruê, “terra onde o pé de vento dá água, os rio é de leite e as montanha é de rapadura”. Zé fica

encantado com a mitológica terra. Logo a simpatia toma conta do ambiente e nesse momento os personagens se tornam amigos.

Fotograma 4 – 00:08:22



A - Plano: plano médio, nos personagens.

B - Posição da Câmera: ao lado dos personagens, contraplongée.

C - Sonoridade: som dos personagens, gemidos, música nordestina ao fundo.

D - Cenário: aberto, noite.

E - Estrutura Narrativa: dissimulação, prazer, excitação.

A cena apresenta a sedução de Zé Araújo por Dualiba, filha do turco. Eles se conheceram em uma festa. Dançando e conversando, eles logo são entregues ao desejo e saem da festa para ficarem mais a vontade.

Fotograma 5 – 00:09:13

A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: atrás do protagonista, contraplongée .

C - Sonoridade: diálogo dos personagens.

D - Cenário: fechado, casa de Zé Araujo.

E - Estrutura Narrativa: tensão, nervosismo, autoritarismo, tristeza, medo.

Logo após terem se conhecido e Zé Araújo ter desonrado Duá, o turco vai a sua procura para acertar as contas com o caixeiro viajante. Pego de surpresa, Zé Araujo aceita se casar com a filha do turco, que havia tramado para ficar com o pobre rapaz.

Fotograma 6 – 00:15:15

- A - Plano:** plano médio, apontada para o personagem.
- B - Posição da Câmera:** ao lado do personagem, plongée.
- C - Sonoridade:** diálogo dos personagens, som das batatas arrastadas pelo chão
- D - Cenário:** fechado, armazém do turco Said
- E - Estrutura Narrativa:** frustração, tristeza, inferioridade.

Pode-se observar na cena que Zé Araújo, que antes era caixeiro viajante, agora trabalha para o sogro no armazém da família. Ele é humilhado pelo turco e vive sob os desmandes da mulher.

Fotograma 7 – 00:17:53

A - Plano: plano médio

B - Posição da Câmera: atrás dos personagens

C - Sonoridade: dialogo dos personagens, gargalhadas

D - Cenário: fechado, barbearia.

E - Estrutura Narrativa: alegrias, sorrisos, descontração.

Nessa cena podemos ver a descontração dos personagens, pois estavam falando de Zé Araújo. Ele virou motivo de chacota na pequena cidade por ser explorado pelo sogro e servir de objeto sexual da mulher. Essa tomada é interessante, pois podemos perceber que há nas paredes da barbearia folhetos de literatura de cordel à venda.

Também podemos ter o contato com a literatura de cordel no filme. Sua sátira e seu despojamento estão presentes. O improviso com a atual situação de Zé Araújo, segue a seguinte glosa:

Jamais conversa fiado,/ Não fala de coisa feia/ E nem é cabra de peia/ O guarda-livros coitado./ Tem o focinho fechado/Parece fazer careta/ E se

sabe, não é peta,/ Que além de tudo, mas isso:/ O guarda-livros magriço/ É barbeiro de buceta.

Fotograma 8 – 00:20:40



A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: frente aos personagens.

C - Sonoridade: chuvas.

D - Cenário: aberto, frente da casa onde morava com Duá

E - Estrutura Narrativa: tensão, desabafo, revolta, revolução.

Essa cena revela a revolta do personagem, que estava cansado de ser motivo de mote para brincadeira da pequena cidade. Depois de quebrado a barbearia, ter briga com seu sogro. Zé Araujo vai à procura de sua esposa para também acertar suas contas com ela.

Fotograma 9 – 00:23:10

A - Plano: primeiro plano.

B - Posição da Câmera: à frente do personagem.

C - Sonoridade: sons fortes, trilha sonora de mudança, transformação.

D - Cenário: aberto, praça da pequena cidade de Jardim dos Caiacós.

E - Estrutura Narrativa: alegria, alívio, recomeço.

Finalmente, instaura-se o segundo ato, pois segue a problematização: nasce Ojuara e têm-se início as peripécias desse herói. Nessa cena percebemos a mudança de José Araújo, agora Ojuara, herói nordestino.

Fotograma 10 – 00:24:16

A - Plano: plano médio

B - Posição da Câmera: a frente dos personagens

C - Sonoridade: trilha sonora misturando som da rabeca com violões, remetendo ao som de figuras destemidas no velho-oeste

D - Cenário: aberto, noite.

E - Estrutura Narrativa: sossego, calma.

Pode-se observar que nosso herói sai para sua jornada e logo encontra seu protetor e guia, Chico Rabelê. Assemelhados aos três reis magos das histórias bíblicas, o nascimento de Ojuara também é festejado pelo mundo com a aparição de três cablocos, Chico Rabelê, Miguel de Sá e Pedro Bala, que estão na terra desde a escravidão. Foi nesse momento que Ojuara fica sabendo que havia por ali uma mulher devoradora de homens cujo nome será Mãe de Pantanha.

Fotograma 11 – 00:27:43

A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: contraplongée.

C - Sonoridade: sons de noite fria, diálogo dos personagens.

D - Cenário: aberta no protagonista e fechado no outro personagem.

E - Estrutura Narrativa: tensão, conflito, cautela, teimosia.

Na cena podemos observar a chegada de Ojuara na casa de Preto Velho, uma das figuras tradicionais da Umbanda. É preto velho é constantemente atentado pelo Cão Miúdo, por ter como bem comum um baú cheio de moedas de ouro.

1.5.2. A iniciação

Após a passagem pelo limiar, “o herói caminha por uma paisagem onírica, povoada por formas curiosamente fluídas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas.” (CAMPBELL, 2007, p. 102)

A iniciação é a fase favorita dos mitos-aventura. É rodeada de seres peculiares, míticos, e que estão no inconsciente coletivo da cultura popular e erudita. O herói passa por provas, é auxiliado, muitas vezes, pela sua proteção sobrenatural, e descubre que existe um poder benigno, em toda sua passagem pela sua aventura.

Em toda aventura mítica, o herói deve passar pelo encontro com a deusa, é o teste para saber se ele é dotado de poderes para obter a benção do amor, que é próprio da vida, aproveitado como o envolvimento com a eternidade. Na obra *O Homem que desafiou o Diabo*, pode-se observar que o encontro com a Mãe de Pantanha é envolvido de mistérios, provas de amor, prazer e perigo. O perigo e o prazer sempre caminharam com Mãe de Pantanha, já que essa deusa mítica oferece a seus amantes uma noite inesquecível de prazer e outra de destruição. Assim ela se assemelha às feiticeiras da mitologia.

Após experimentar os perigos e os prazeres, o herói está pronto para seguir seu caminho, assim o herói está preparado para o “casamento místico com a rainha-deusa do mundo que representa o domínio total da vida por parte do herói; pois a mulher é vida e o herói, seu conhecedor e mestre” (CAMPBELL, 2007, p. 121). Na obra, a mulher tentadora aos olhos de Ojuara é a jovem Genifer.

A apoteose é a elevação do herói a um ser divino, por tudo o que representou em outrora. É a condição divina que o herói humano atinge quando ultrapassa os últimos terrores da ignorância, ele se livra de qualquer temor. “A facilidade com que a aventura é realizada significa que o herói é um homem superior, um rei nato” . (CAMPBELL, 2007, p. 163)

Fotograma 12 – 00:30:39

A - Plano: primeiro plano.

B - Posição da Câmera: em frente do personagem, contraplongée.

C - Sonoridade: trilha sonora com referências ao mangubeat.

D - Cenário: fechado.

E - Estrutura Narrativa: descontração, bravura, coragem.

Nessa cena, podemos observar a apresentação do Cão Miúdo, que compõe imaginário coletivo. Ele vem em busca do Preto Velho pra reclamar o que lhe pertence, mas Ojuara, que não tem medo nem do diabo, desafia-o para a briga.

Fotograma 13– 00:33:10

A - Plano: plano próximo.

B - Posição da Câmera: ao lado dos personagens.

C - Sonoridade: sussurros, tambores do maracatu e mangubeat.

D - Cenário: fechado.

E - Estrutura Narrativa: tensão, mistério misticismo.

Na peleja com o diabo, Ojuara leva a pior e seu protetor espiritual, Chico Rabelê vem para seu socorro, dando a dica de como derrotar o Cão Miúdo. Suas intervenções são imprescindíveis para vitória do herói.

Fotograma 14 – 00:35:17

A - Plano: primeiro plano

B - Posição da Câmera: ao lado do personagem.

C - Sonoridade: trilha sonora calma, risadas do personagem.

D - Cenário: fechado.

E - Estrutura Narrativa: alegria, surpresa.

Após a “vitória” (esta entre aspas pois a história entre Ojuara e o Cão Miúdo não acaba por aqui), Ojuara descobre o ouro que Preto Velho guardava em segredo do Cão Miúdo.

Fotograma 15 – 00:38:09

A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: em frente do protagonista.

C - Sonoridade: trilha sonora suave.

D - Cenário: fechado.

E - Estrutura Narrativa: calma, paz, paixão.

Na cena podemos observar a chegada do herói em um pequeno bordel, onde avista uma jovem linda, por quem logo se apaixona. Genifer trabalha no bordel e também se encanta por Ojuara. Mas não aceita ir para o quarto com ele porque o bordel está fechado porque tem um valentão que sempre aparece para reclamar seu direito sobre a moça. Ojuara convence Genifer dizendo que vai protegê-la do valentão.

Fotograma 16 – 00:43:36

A - Plano: plano médio

B - Posição da Câmera: atrás do protagonista, contraplongée

C - Sonoridade: diálogo dos personagens

D - Cenário: fechado

E - Estrutura Narrativa: discussão, tenso, agressividade

Na cena, podemos ver o encontro de entre Ojuara e o valentão Zé Tabacão, que, como era de se esperar, vem reclamar sua posse sobre Genifer. Mas Ojuara como havia prometido, não deixa com que Zé Tabacão leve a moça. Há o embate entre os personagens e Ojuara se sai vitorioso.

Fotograma 17 – 00:48:40

A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: plongée, assemelha-se a visão do protagonista.

C - Sonoridade: música circense, pessoas falando.

D - Cenário: aberto, dia, praça de uma cidade.

E - Estrutura Narrativa: agitação, alegria.

Nessa cena podemos ver Ojuara há caminho de Mãe de Pantanha. O herói encontra uma trupe de artistas itinerantes que estão de passagem pela cidade.

Fotograma 18 – 00:53:47



A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: ao lado do protagonista, e de frente ao outro personagem.

C - Sonoridade: calma própria do sertão.

D - Cenário: aberto, dia, sertão

E - Estrutura Narrativa: cansaço, desconfiança, aproximação

Quando Ojuara está perambulando pelo sertão em busca de Mãe de Pantanha, encontra uma figura chamada Lombroso. Podemos ver na cena que há uma intertextualidade com o personagem de Victor Hugo, o Corcunda de Notre Dame. Lombroso se apresenta a Ojuara em forma de poesia:

O meu nome é Lombroso torado no grosso/ E eu sou qui ném as
cascavéis,/ que quando não aleja, mata./ Tenho a maldade da onça, tenho
a ruindade que arrasa/ Minha baba é peçonhenta e arde mais que a brasa/
Tá vendo essa cacunda? É por onde sou mais forte. Carrego nas minhas
costas 132 mortes./ Vá me dizendo seu nome, pronde vai e donde vem
liii, se já viu nesse mundo, um camarada mais feio.

Ojuara mostra suas raízes nordestinas faz uma peleja improvisada com Lambroso:

O meu nome é Ojuara,/ eu vim de longe e vou em frente/ E o senhor não é mais feio que certo tipo de gente/ Feio é a herança do homem, herança de Caim,/ Praga de mão ofendida, tentação do Coisa-ruim,/ Feio é aquela sombra escura que vai/ levando consigo o covarde que traiu a confiança do amigo/ A beleza e a feiúra tão junta em toda parte/ Há beleza até na morte e feiúra até na arte/ Óie seu rosto no espeio e não perca a esperança/ Porque foi Deus que lhe fez à Sua imagem e semelhança.

Após as apresentações, Lambroso diz a Ojuara que estava a sua procura e que era mordomo da Mãe de Pantanha e que ela estava o esperando.

Fotograma 19 – 00:58:11

A - Plano: plano americano.

B - Posição da Câmera: atrás do protagonista, a câmera como sopra do personagem.

C - Sonoridade: diálogo com os personagens.

D - Cenário: fechado, dentro do castelo de Mãe de Pantanha.

E - Estrutura Narrativa: mistério, suspense, tensão.

A cena mostra o encontro entre Ojuara e Mãe de Pantanha. Como é ritual de mãe de Pantanha, propõe uma noite de prazer e outra de perigo ao herói. Na noite de prazer ele pensou em Sue, a menina da trupe circense. No outro dia, na noite de perigo, Ojuara teve Mãe de Pantanha, mas como era devoradora de homens, Ojuara lembrou que o único modo de sair vida da cama de Mãe de Pantanha era, conforme conselho de Chico Rabelê, com rapadura.

1.5.3. O Retorno

Conforme Campbell, “Terminada a busca do herói... o aventureiro deve ainda retornar com seu troféu transmutador da vida” (2007, p. 195). Em *O Homem que desafiou o diabo*, podemos perceber que não há relutância do personagem em retornar. Seu “troféu” para retornar seria o amor de Genifer, então a jornada terminaria por ali se não fosse pelo fato de que o “troféu” não agradasse aos deuses ou demônios, o último estágio do ciclo, segundo Campbell (2007), será a vida, e com frequência a perseguição.

O resgate do herói por auxílio externo, na obra, se dá na paixão de Ojuara por Genifer, a passagem pelo limiar do retorno é o resgate de Ojuara às origens tranqüilas. Ele busca levar uma vida pacata com seu amor, contudo, o limiar de retorno na obra aparece na perseguição do herói por seu inimigo. Ojuara, no momento, não pertence nem a Deus nem ao Diabo, sua guerra com o deus das trevas se torna uma vingança, pois este assassinara a sua amada. O campo de batalha simboliza a vida, ou a reparação dela, na qual a vida do herói dará lugar à morte de outro tão poderoso quanto ele. A vitória do herói confere-se, finalmente, um saber: a liberdade de sua sina.

Fotograma 20 - 1:24:32

A - Plano: plano conjunto.

B - Posição da Câmera: de frente para uma paisagem, a nova casa de Ojuara.

C - Sonoridade: trilha sonora calma, como se fosse um novo começo.

D - Cenário: aberto, lugar tranqüilo.

E - Estrutura Narrativa: tranquilidade, serenidade, calmaria.

A cena mostra a transição de Ojuara para uma vida mais pacata. Depois que conseguiu fugir do castelo de Mãe de Pantanha, Ojuara foge para um lugar calmo com Genifer, a única mulher que realmente Ojuara amou.

Fotograma 21 – 01:26:38

A - Plano: primeiro plano.

B - Posição da Câmera: de frente ao protagonista.

C - Sonoridade: diálogo dos personagens.

D - Cenário: fechado, casa de Ojuara

E - Estrutura Narrativa: alegria, descontração, serenidade

Podemos ver na cena Ojuara mostrando a Genifer uma das moedas de ouro que havia pegado do Preto Velho.

Fotograma 22 – 01:28:00

A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: ao lado dos personagens, observador da ação.

C - Sonoridade: trilha sonora tensa.

D - Cenário: aberto, casa de Ojuara

E - Estrutura Narrativa: tensão, preocupação, mistério, raiva.

Podemos ver nessa cena que Ojuara está desesperado traçado do lado de fora da sua casa e Genifer está lá dentro. Cão Miúdo, assim como fez com Preto Velho, veio buscar seu ouro.

Fotograma 23 – 01:30:46

A - Plano: primeiro plano.

B - Posição da Câmera: ao lado dos personagens, usando o ângulo de perfil.

C - Sonoridade: trilha sonora de despedida, peça triste entoada por uma rabeça.

D - Cenário: aberto, dia.

E - Estrutura Narrativa: tristeza, despedida.

Esta cena mostra Ojuara se despedindo da mulher com quem queria passar o resto da vida. O Cão Miúdo apronta mais uma das suas, veio buscar seu ouro e leva de Ojuara a coisa mais preciosa que o herói tinha.

Fotograma 24 – 01:32:36

A - Plano: plano médio

B - Posição da Câmera: mostrando a ação em plongée

C - Sonoridade: diálogo dos personagens

D - Cenário: aberto.

E - Estrutura Narrativa: tensão, raiva, vingativo, nervoso.

Nessa cena se dá o início do terceiro ato, onde os problemas são solucionados. Há o conflito central entre o herói e seu inimigo. O filme se encaminha para a resolução. Nessa cena podemos observar que a solução dos problemas será o confronto entre o herói e o diabo.

Fotograma 25 – 01:34:09

A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: a frente do personagem, deixando o ângulo aberto para observar a ação que está acontecendo em segundo plano.

C - Sonoridade: silêncio quebrado com alguns ruídos dos personagens envolvidos na cena.

D - Cenário: aberto.

E - Estrutura Narrativa: tensão, misticismo.

Próximo do desfecho, podemos observar, em segundo plano, que mais uma vez que o guia espiritual de Ojuara veio para socorre o herói da possível derrota. Chico Rabelê conversa com o herói e mostra como derrotar o Cão Miúdo. Já em primeiro plano, o diabo está a procura do seu patacão de ouro que Ojuara enterrou com Genifer.

Fotograma 26 – 01:35:02

A - Plano: plano médio.

B - Posição da Câmera: mostra os personagens conversando, em contraplongée.

C - Sonoridade: som calmo, diálogo entre os personagens.

D - Cenário: aberto.

E - Estrutura Narrativa: cansaço, desalento, tristeza.

A cena mostra o triunfo de Ojuara, que mais uma vez consegue vencer o diabo, graças a intervenção de Chico Rabelê, que na cena está aconselhando Ojuara a seguir em suas aventuras.

Fotograma 27– 01:36:46

A - Plano: plano conjunto.

B - Posição da Câmera: ao lado do personagem, em plongée.

C - Sonoridade: trilha sonora com banda de pífano e metais.

D - Cenário: aberto.

E - Estrutura Narrativa: pensativo, breve alegria

Na cena final, Ojuara está cavalgando pelo sertão pensativo, refletindo e analisando como buscar uma nova maneira de viver, já que tinha planos com Genifer.

1.6 Considerações Finais

Um dos pontos fortes na adaptação e também no livro é o constante clima de sátira, bom humor, e resgate da cultura dita popular. Esses recursos levam o espectador a se envolver com a trama, torcendo pelo herói em cada uma de suas aventuras. Ao mesmo tempo, o espectador vai descobrindo elementos tradicionais da cultura popular, bem como se familiarizando com o modo de falar, as expressões, e bordões do norte do país. Cada parte do filme é contextualizada e possui ótimo jogo de cena e de cores. A poesia popular é um dos pontos altos da obra, as rimas e o sotaque foram trabalhos para criar um ambiente propício para realizar a captação das imagens. O imaginário nordestino povoado de deuses, demônios, heróis, permite que o povo estabeleça uma identidade com a obra.

O trabalho nas cenas com tons pastel, próprio do cenário nordestino, é outra característica marcante, que envolve o espectador com a paisagem, situando-o dentro da obra. Aliada a isso, está a trilha sonora, recheada de ritmos típicos da região, tanto os mais tradicionais, como as bandas de pífano e metais, até o reforço de tecnologia, misturando o maracatu aos sons de guitarras, para criar o som do movimento mangubeat. Os movimentos da câmera, assim como de iluminação, também têm seu papel, destacando detalhes e cores, os quais são importantes no desenvolvimento da história. De acordo com a análise, a câmera não é então onipresente, pois ela não antecipa ao espectador os fatos, fazendo com que leitor e personagem descubram juntos as ações. Trata-se então, de um filme que não é voltado para as massas, pois não anseia oferecer um produto pronto e fechado. Pela exploração da metaficção historiográfica, os níveis de entendimento serão variados, de acordo com a bagagem intelectual do espectador, tornando a adaptação um produto cultural que não é geralmente consumido pelas massas. Isso não significa que o filme impeça o leitor de obter prazer, contudo, ele solicita um repertório cultural mínimo para que se perceba o jogo dialógico com outras produções culturais.

Trabalho Prático

Para o trabalho prático de conclusão, objetiva-se fazer um vídeo documentário abordando as características do cordel, como se dá as manifestações no Brasil e como é sua relação com a indústria cultural.

Para tanto, foram entrevistados profissionais da áreas, como estudiosos da literatura de cordel, que falaram do cordel e suas vertentes.

O vídeo documentário será apresentado na defesa da banda e terá uma cópia anexada à versão final do trabalho de conclusão de curso.

CONCLUSÃO

De acordo com os elementos apresentados ao longo do presente trabalho, podemos concluir que a adaptação da obra *As Pelejas de Ojuara*, do potiguar Neil Leandro de Castro, quando transformada em um produto dirigido para a massa, como é o caso do cinema, não é banalizada, pois permanecem elementos como a cultura popular e o imaginário nordestino mesmo em plena época pós-industrial de invasão da cultura proveniente dos países hegemônicos. A literatura de cordel tem suas raízes no erudito, dos trovadores provençais, dos reis-trovadores, as gestas, da cultura cavaleiresca, de Dom Quixote, Gil Vicente, Dom Diniz. Podemos dizer que Ariano Suassuna, Jorge Amado, Guimarães Rosa e Dias Gomes, assim como Nei Leandro de Castro são, grandes cordelistas da prosa, do teatro e do romance brasileiro.

A obra quando transposta para o cinema não perde seus principais elementos estilísticos. A literatura do texto verbal e do texto fílmico são equivalentes à obra e quando transposta para o cinema não perde sua característica, a música, os efeitos sonoros, os figurinos, a iluminação, a edição, a fotografia possibilitam reflexão, e transmitem todo o sentido proposto.

Também podemos concluir que *As pelejas de Ojuara* é um texto que possui inúmeras qualidades literárias. O autor não escreveu uma obra de mercado, apenas para venda. Trata-se de um romance metaficcional que incorpora personagens históricos, reais e apresenta uma reflexão acerca do próprio ato de escrever. Enfim, é um romance que conduz à reflexão acerca da realidade social. Por exemplo, as aparições de Moysés Sesyom, de Caicó, no Rio Grande do Norte, começou a produzir versos satíricos, chistosos, fesceninos, que lhe fez poeta consagrado. Ficou conhecido como "O Bocage Rio Grandense".

A obra de Nei Leandro de Castro permite ao leitor ampliar seu imaginário com a apresentação do universo da literatura de cordel, dos seres míticos introduzidos na cultura popular, e das questões sociais e religiosas.

A literatura de cordel apresenta dinamismo, persuasão e encantamento, permitindo que dialogue com outras mídias sem perder sua raiz, sua forte expressão da alma do povo brasileiro. O cordel é uma expressão artística com estética revolucionária, funciona como instrumento questionador social que revela as mazelas da sociedade, dos costumes e dos medos. Ela está presente na música, na literatura, nas artes e no cinema sem perder o caráter de resistência que lhe é conferido. Sendo assim, ela funciona como uma cultura de resistência contra a

alienação que, hoje, nos é imposta pelas elites e pelos meios de comunicação de massa denominada pela indústria cultural. Embora a adaptação tenha sido transportada para o cinema, não perdeu suas características poéticas. A cultura de resistência continua presente, como metáfora contra o dragão da maldade do capitalismo desenfreado, globalizado e da alienação midiática.

A aura de uma produção cinematográfica adaptada pode ser tão boa, quanto a aura de uma obra literária. Isso se deve à intervenção do autor da obra durante sua adaptação, pois ao observar todas as qualidades apresentadas na obra cinematográfica, e como a união dos elementos constituem um universo rico de interpretações, fica claro que, quando o diretor, produtor e fotógrafo, ouvem o escritor, podem realizar boas adaptações reflexivas e não alienantes. O espectador deve buscar a interpretação do cineasta, que está livre para criar, sem perder a essência do original e não buscar na obra adaptada uma fidelidade à obra original.

Bibliografia e Webgrafia

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

BORDENAVE, Juan E. Diaz. **O que é comunicação**. SP: Brasiliense, 2002.

CAMPBELL, Josesh. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

CARVALHO, Gilmar de. **Publicidade em Cordel: o mote do Consumo**. São Paulo: Annablume, 2002.

CASTRO, Nei Leandro. **As Pelejas de Ojuara: o homem que desafiou o diabo**. 5.ed. São Paulo: ARX, 2006.

CHAVES, Aline dos Santos Silva. **O narrador no romance As pelejas de Ojuara**. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/ARTIGOS/GT15/TRABALHO%20PARA%20PUBLICAO.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2009.

CINEMA NO BRASIL. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br>>. Acesso em: 08 jun. 2009.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 16.reimpr. São Paulo: Brasiliense. 1996.

CORNIANI, Fabio. **Afinal, o que é Folkcomunicação?** Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/agora/pmc_acervo_pingos_fabio.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2009.

COSTA, Milva Maria Ribeiro. **Cordel x Cultura Popular no Ceará: O que pensam os Publicitários?** Disponível em: <<http://www.comunicacaoempresarial.com.br/Artigo%20Milva%20Ribeiro%20Costa.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2009.

EVARISTO, Marcela Cristina. **O Cordel em sala de aula.** Gêneros do discurso na escola: mitos, conto, cordel, discurso político, divulgação científica Coordenadora Helena Nagamine Brandão. São Paulo: Cortez, 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel:** o passo das águas mortas. São Paulo: HUCITEC, 1993.

HISTÓRIA DO CINEMA. Disponível em: <<http://www.historiadocinema.com.br>>. Acesso em: 13 maio 2009.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno:** história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INFOESCOLA. Disponível em: <<http://www.infoescola.com>>. Acesso em: 08 jun. 2009.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.

JANELA. Disponível em : <<http://www.janela.com.br>>. Acesso em: 06 jun. 2009.

LUYTEN, Joseph Maria. **O que é literatura de cordel.** – São Paulo: Brasiliense, 2005.

MARTINES, Aline. **Adaptação da obra literária Moça com brinco de pérolas para o cinema:** Produto cultural ou banalização da cultura. Trabalho de conclusão de curso (TCC), para aprovação no Curso de Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda. Fundação educacional do Município de Assis (FEMA) / Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis (IMESA), Assis, 2007.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX.** 4. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1977.

NAVA, Rosa Maria Ferreira Dales. **Folkcomunicação Impressa na Sociedade Tecnológica-Midiática. Notícias ou Propaganda de fé?** Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=579&path%5B%5D=412>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

NEMER, Sylvia Regina Bastos. **Função Intertextual do Cordel no Cinema de Glauber Rocha.** Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/893/680>>. Acesso em: 07 mar. 2008.

PELLEGRINI, Tânia et AL. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

SANTOS, Karla Ap. Marques. **BUFO & SPALLANZANI diálogo: Literatura e Cinema.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários. Belo Horizonte, 2007.

SILVA, Anacyara Celly da. **Da Universalidade Dos Mitos: Uma Leitura De As Pelejas de Ojuara.** Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/ARTIGOS/GT15/Anacyara%20representacao%20mitica-pronto.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2009.

UMACOISAEOUTRA. Disponível em: <<http://www.umacoisaeoutra.com.br/literatura/ojuara.htm>>. Acesso em: 17 jun. 2009

WEBCINE. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br>>. Acesso em: 10 maio 2009.

WOITOWICZ, Karina Janz. **Literatura de Cordel, Oralidade e Cultura Popular** Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=545&path%5B%5D=379>>. Acesso em: 14 fev. 2009.